

Palabras y Silencios

Volume 11

Keynote 2

[2022-2023]

Armonía y Desarmonía: Selections from the XXI International Oral History Association (IOHA) Conference in 2021

Aprendiendo de los “Guardianes de la Memoria”: Imaginando una genealogía diferente para la historia oral en el contexto asiático

Indira Chowdhury

Centre for Public History, Srishti Manipal Institute of Art, Design and Technology

Traducido del inglés por David Beorlegui

Recommended Citation

Chowdhury, Indira (2023) “Aprendiendo de los “Guardianes de la Memoria”: Imaginando una genealogía diferente para la historia oral en el contexto asiático,” *Palabras y Silencios*, Vol. 11, Keynote 2. Available at: <https://www.ioha.org/es/journal/articles/keynote-2/>

Palabras y Silencios es la Edición Digital de la Asociación [Internacional de Historia Oral](#). Incluye artículos de un rango variado de disciplinas y es una medio para que la comunidad profesional comparta proyectos y tendencias actuales en la historia oral alrededor del mundo.

Online ISSN 2222-4181

Este artículo ha sido presentado para su acceso gratuito y abierto en ioha.org.

Keynote 2:

Aprendiendo de los “Guardianes de la Memoria”:

Imaginando una genealogía diferente para la historia oral en el contexto asiático

Indira Chowdhury

Founder-Director, Centre for Public History

Srishti-Manipal Institute of Art, Design and Technology, Bangalore, India

Resumen

¿Cómo sería la genealogía de la historia oral si contextualizamos nuestra práctica dentro de diversas culturas de oralidad? ¿Las culturas que a menudo son analfabetas y principalmente orales nos ofrecerían nuevas perspectivas sobre la naturaleza de nuestra práctica como historiadores orales? Mi charla se basa en el contexto de mi práctica en la India, pero mucho de lo que digo podría ser relevante para otras partes de Asia, la mayor parte de África y América del Sur, y en otras regiones donde las tradiciones orales, aunque cada vez más marginadas, todavía forman parte de la vida cotidiana. Comienzo con una exploración de las "historias orales" que se crearon antes de las tecnologías de grabación de audio; tales reminiscencias orales eran escuchadas y transcritas por el oyente y revisadas por el hablante para crear un registro de la experiencia vivida en el pasado. Un ejemplo de ello, iniciado por Rabindranath Tagore en 1941, fue la transcripción de las reminiscencias de su sobrino, el artista Abanindranath Tagore, que nos ofrecen una visión de la infancia de Tagore y de los tiempos en que creció. Pero al mismo tiempo que animaba a su sobrino, el artista Abanindranath Tagore, a hablar de su vida y su época, también pidió a la escritora Rani Chanda que transcribiera estos recuerdos. Abanindranath llamaba a Rani Chandra - la *srutidhari* - la guardiana de la memoria. Ni Tagore ni su sobrino estaban inventando nada nuevo. El "guardián de la memoria" desempeña un papel importante en la transcripción y grabación de epopeyas, canciones y representaciones tradicionales en la India. A diferencia de Estados Unidos o el Reino Unido, los historiadores orales de la India no pueden discutir sobre un padre fundador. Yo sostengo que no existe un único origen para la historia oral en la India o, más en general, dentro de las culturas de la oralidad. Al rastrear el papel desempeñado por los "guardianes de la memoria" en algunos repositorios orales tradicionales, sugiero un enfoque diferente para entender los usos de la memoria dentro de la historia oral en tales contextos. Dicho enfoque nos permite comprender la relación dinámica entre lo que se habla, lo que se recuerda y las complejas negociaciones que entrelazan el pasado, el presente y el tiempo mítico dentro de los contextos locales. Terminaré mi intervención con un análisis de mi

entrevista con Ranjit Chitrakar, un pintor de pergaminos tradicional, sobre su pergamino Covid y su comprensión de la pandemia. El papel desempeñado por el "guardián de la memoria" dentro de la entrevista nos ayuda a obtener una perspectiva matizada de la naturaleza entrelazada de lo que se habla y lo que se escucha y nos empuja a reconocer la presencia no reconocida de lo mítico dentro de lo histórico, profundizando así en nuestra comprensión de la memoria y la historia e invitándonos a transformar nuestra práctica de la historia oral.

Permítanme comenzar diciendo que es un honor estar hoy aquí. Me gustaría comenzar dando las gracias al equipo organizador de IOHA 2021, en particular a Sue Anderson, Presidenta de IOHA, y a Mark Wong, Vicepresidente de IOHA y organizador de este congreso, por invitarme a pronunciar una de las conferencias magistrales en el Congreso Internacional de Historia Oral de este año, celebrado en Singapur. Por supuesto, la pandemia ha retrasado nuestra reunión un año y nos ha restringido a este tipo de encuentros virtuales. Todavía recuerdo la emoción de conocer a tantos colegas historiadores orales y las innumerables conversaciones que he tenido con muchos de ustedes en Praga, Buenos Aires, Barcelona y Bangalore y estas conversaciones han sido siempre la inspiración detrás de muchos de los proyectos en los que he trabajado en la India. También me gustaría dedicar un momento a agradecer el duro trabajo que ha supuesto organizar esta conferencia virtual a través de tantas zonas horarias: no es fácil que sea de un funcionamiento tan fluido. Muchas felicidades a Mark Wong y a su equipo del Centro de Historia Oral de los Archivos Nacionales de Singapur por organizar este congreso a pesar de los obstáculos creados por el Covid. Espero que en un futuro no muy lejano tengamos muchas discusiones sobre historia oral cara a cara.

El tema de la XXI Conferencia de la IOHA es "Armonía y desarmonía: Uniendo muchas voces". Mi ponencia se titula: "Aprender de los "guardianes de la memoria": Imaginando una genealogía diferente para la historia oral en el contexto asiático". El tema de mi charla de hoy aborda los posibles marcos, extraídos de las culturas de la oralidad y las culturas de la memoria, que podrían permitirnos reunir las muchas voces de la historia oral. Mi charla apunta a las formas en que la memoria, las narrativas y la oralidad dan forma a nuestras reflexiones interpretativas del pasado y nos provocan a reflexionar sobre una genealogía diferente para la historia oral en la India y, de hecho, en otras culturas que viven con similares tradiciones. Mi charla se basa en mi práctica de la historia oral en la India, que me ha alertado sobre la necesidad de contextualizar la historia oral dentro de las diversas culturas de la oralidad que existen a mi alrededor. Mucho de lo que digo podría ser relevante en otras partes de Asia, África y Sudamérica, donde las tradiciones orales, aunque a veces marginadas, todavía forman parte de la vida cotidiana. En la India, las tradiciones orales, como veremos, no sólo han dado forma a narraciones sobre el pasado, sino que también han creado culturas de la memoria que moldean las formas en que recordamos y olvidamos, y los modos en que elaboramos el pasado.

El recuerdo y la cultura de la memoria

Quisiera empezar reproduciendo una grabación de Rabindranath Tagore, el primer Premio Nobel de Asia, que visitó Singapur en 1927 de camino a Malaya, Java, Bali, Sumatra, Siam y Birmania. Este poema, escrito en 1893, fue grabado en el estudio HMV de Calcuta en 1926, un año antes de su llegada a Singapur, y marcó la inauguración del primer sistema de grabación eléctrica de la compañía. [Ver Sounak Gupta, "Rabindranath Tagore and India's first electrical recording"]

<https://learningandcreativity.com/rabindranath-tagore-and-indias-first-electrical-recording/>

El poema de Tagore es una traducción realizada por el poeta Ketaki Kushari Dyson:

Dentro de cien años
quién eres tú, sentado, leyendo un poema mío,
bajo el influjo de la curiosidad -
¿dentro de cien años?
.....
Vivía entonces un poeta, exuberante de espíritu,
su corazón impregnado de canciones,
que quería abrir sus palabras como tantas flores
con tanta pasión
un día de hace cien años.
Dentro de cien años
¿quién será el nuevo poeta
cuyas canciones fluyan hacia vuestras casas?
A él le transmito
los alegres saludos de esta primavera.
Que mi canción de primavera encuentre su eco por un momento
en vuestro día primaveral
en el palpitir de vuestros corazones, en el zumbido de vuestras abejas,
en el susurro de vuestras hojas
dentro de cien años.¹

En este poema, Tagore juega con las nociones de recuerdo y olvido imaginando a un futuro lector inmerso en sus poemas cien años después de la fecha de su composición - siente la necesidad de introducir la fuente de su pasión poética - “Vivía entonces un poeta, exuberante de espíritu,/ su corazón impregnado de canción,/ que quería abrir sus palabras como tantas flores/ con tanta pasión. ..” y espera que su canto encuentre un eco momentáneo en los poemas del futuro poeta y en la música del mundo natural en el futuro - “dentro de cien años”.

Tagore reúne así el tiempo pasado, el tiempo presente y el futuro. El tiempo presente se transforma en pasado y, sin embargo, es un pasado que desea habitar un tiempo en el futuro - no muy diferente de las motivaciones de los entrevistados en muchos de los proyectos Covid de los que oímos hablar en el panel de ayer. El juego del tiempo y la relación entre el tiempo y la intemporalidad, entre significados culturales locales y al mismo tiempo capaces de trascender las limitaciones del espacio para transmitir verdades universales marcan las canciones y los poemas de Tagore, sus obras de teatro y sus novelas. Esta compleja interacción de narrativa, tiempo y memoria marcó su obra creativa y quizás se hizo eco de los temas expresados en la rica cultura oral de la India, que nunca dejó de fascinarle.

¹ Traducido por David Beorlegui del inglés, Ketaki Kushari Dyson, ‘The Year 1400’,

<https://parabaas.com/rabindranath/articles/kKetaki1.html>

Accessed on 3. 5. 2023. Tagore, escribió este poema en Bengali en 1893-94, refiriéndose al futuro año 1400 en el calendario Bengali, en referencia a 1993-1994.

Tagore apoyó activamente al erudito Kshitimohan Sen para que recopilara y publicara las canciones del santo-poeta del siglo XV Kabir.² Sen recopiló estas canciones de registros escritos y fuentes orales, las transcribió en hindi y las tradujo al bengalí. Tagore tradujo al inglés cien canciones de Kabir de la colección de Sen y las publicó en 1915.

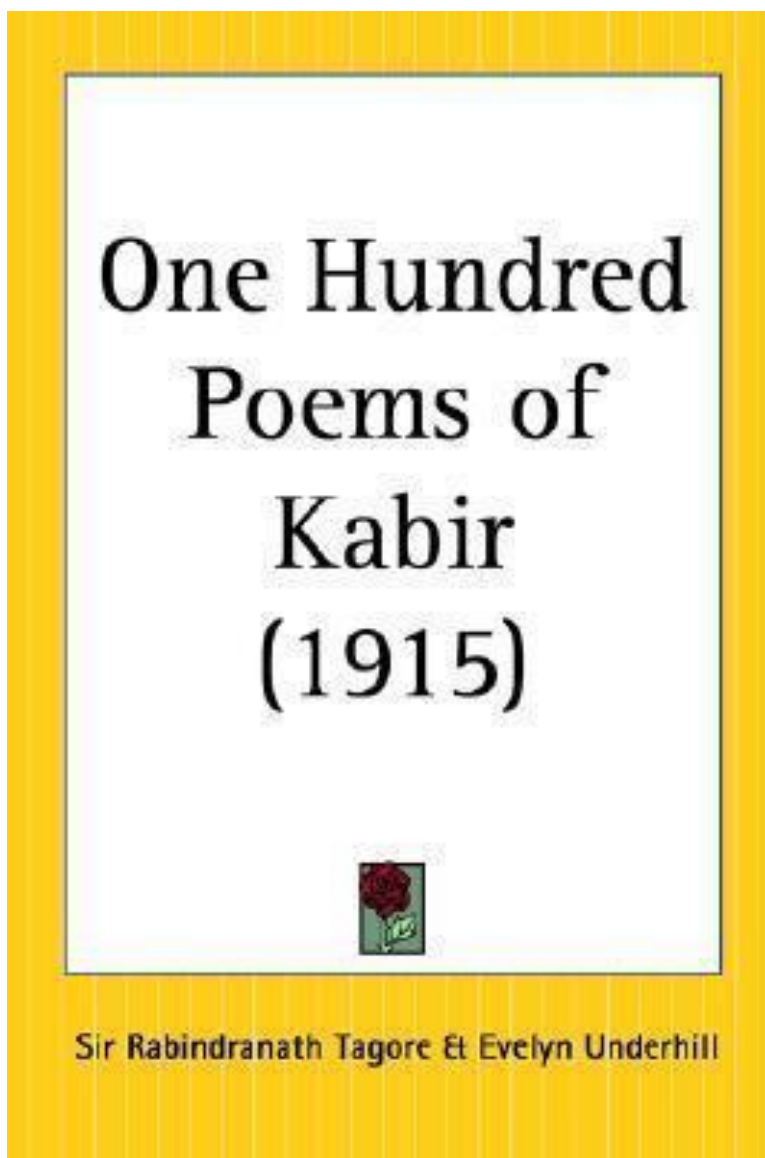


Imagen: Portada de *One Hundred Poems of Tagore*, publicado por London: Macmillan and Co. en 1915.

El interés de Tagore por las tradiciones “folclóricas” de la India no se limitaba a Kabir; también escribió la introducción a *Thakurmar Jhuli*, de Dakshinaranjan Mitra Mazumdar, una colección de cuentos folclóricos de Bengala, además de estar profundamente influido por las canciones y la

² Curiosamente, Kshitimohan Sen fue el abuelo del premio Nobel, Amartya Sen

filosofía de los cantantes Baul de Bengala³. De hecho, estudiosos y cantantes han comentado la influencia de la filosofía Baul y las melodías del *kirtan* en las canciones de Tagore. Su profundo interés por las tradiciones indias estuvo marcado tanto por un compromiso con la metafísica como por una postura anticolonial, que pretendía disipar los efectos destructivos del Imperio Británico y reclamar un espacio cultural auténtico y cercano a los valores de la India.

La tradición de Kabir es una tradición viva en la India. Prahlad Tipaniya, un cautivador cantante folclórico de Malwa, nació en 1954 en el seno de una familia pobre, iletrada y de baja casta. Desde entonces canta las canciones del santo del siglo XV Kabir. A diferencia de sus padres, este cantante ha terminado la escuela y la universidad y ha cursado un máster en Historia, tras lo cual se convirtió en profesor de escuela. Actualmente es director de la Escuela Secundaria Kanasiya para niñas. En las películas realizadas por mi colega Shabnam Virmani en el marco del Proyecto Kabir, que inició en 2002, sobre distintas dimensiones de esta tradición viva, Prahladji sólo habla brevemente de sus tribulaciones personales y prefiere cantar sus canciones deleitándose con las revelaciones que le aportan.

Hubo una vez un poderoso y severo rey,
Que era conocido en tierras lejanas y vastas
Los elefantes estaban encadenados en su corte.
Los elefantes se balanceaban en su corte - ¡oh sí!
Y todo era como el rocío de gotas de perla...
Que pronto se desvanece...⁴

La historia que evoca Prahladji es la de un rey que poseía grandes riquezas y controlaba la tierra, pero todo era como el *os ra moti*, la gota de rocío parecida a una perla que desaparece cuando sale el sol. Esta historia en una canción en la tradición de Kabir [con coplas iniciales de Kabir] con el cuerpo principal de la canción está compuesta por un poeta posterior, Bhavani Nath, cuenta una historia genérica - no tiene raíces históricas específicas ni está situada en ninguna tierra específica. Ni falta que hace. Se trata de un cuento engarzado en el tiempo que se utiliza aquí para ilustrar la naturaleza temporal de la vida.

Pero estas tradiciones, sostengo, expresan de forma particular la relación entre los relatos y la memoria. Cuáles son los patrones más profundos de permanencia e impermanencia que debemos recordar, y qué lecciones nos enseñan los acontecimientos del pasado lejano. Tal vez la estructura de la entrevista sobre la historia de vida, con su enfoque cronológico, carezca de sentido para las comunidades orales. Y tal vez tengan dificultades para compartir los conocimientos que han adquirido de sus experiencias vividas con un entrevistador que no sigue las implicaciones más

³ Una comunidad de cantantes errantes de Bengala que son sincréticos en su enfoque y articulan una tradición musical específica.

⁴ Traducción de David Beorlegui del inglés,

<http://ajabshahar.com/songs/details/160/Mat-Kar-Maaya-Ko-Ahankaar&title=Mat-Kar-Maaya-Ko-Ahankaar> Traducido por Shabnam Virmani.

profundas de la historia. Por eso, cuando un cantante responde con una canción a una pregunta sobre su vida, la canción se convierte en una forma de compartir una visión de la vida misma. ¿Cómo podemos adaptar estas ideas a nuestra propia práctica como historiadores orales?

Este encuentro con la cultura oral brinda la oportunidad de un encuentro profundo, reflexivo, incluso meditativo, con la naturaleza vulnerable de la vida misma... El encuentro con los portadores de la cultura oral nos permite dar un paso atrás y ver lo que estamos haciendo: ¿estamos intentando interpretar una vida? ¿O estamos intentando aprender de una vida? El encuentro con el practicante de la tradición oral se produce en dos espacios culturales diferentes y, a caballo entre dos formas distintas de oralidad. Este encuentro tiene lugar en la frontera de dos mundos y nos ofrece la oportunidad de comprender no sólo la historia y la memoria sino, como dice Alistair Thomson en un contexto diferente, “la humanidad de nuestro oficio”.

La respuesta de una comunidad a los acontecimientos históricos almacenados en lo más profundo de la memoria colectiva e incorporados a las tradiciones orales ha sido explorada por los africanistas, en particular por Jan Vansina (*Oral Tradition as History*, 1985) y, más recientemente, por Nepia Mahuika en el contexto de las culturas maoríes de la memoria y la historia, que van más allá de la entrevista sobre la vida:

La historia oral maorí ha sido considerada no como meros encuentros “de primera mano” registrados digitalmente y limitados a la vida de los informantes, sino como “kōrero tuku iho” (historias transmitidas) a través de generaciones en formas y prácticas artísticas altamente desarrolladas. Con frecuencia, los relatos de la historia oral se encuentran en registros escritos, denominados por algunos “textos” o “literaturas” orales, y por otros como “tradiciones orales” o “formas orales estandarizadas”.⁵

En la India, Ganesh N. Devy, pensador, activista cultural y constructor de instituciones que salió de la universidad para trabajar con las comunidades indígenas y creó el Estudio Lingüístico Popular de la India y la Academia Adivasi, habla de la conexión entre lengua y oralidad y de la ruptura que supuso el colonialismo:

La lengua y la oralidad son dos de los principales frentes de la lucha existencial a la que se enfrentan los pueblos indígenas del mundo. Lengua, oralidad, identidad, medio ambiente, género, sistemas de creencias, tradiciones de actuación y derechos son los temas relacionados con las luchas y la supervivencia de los indígenas de todo el mundo. Sus características locales varían de una comunidad a otra y de un país a otro. Sin embargo, la narrativa general es bastante común. En esencia, esta narrativa se refiere a una experiencia colonial que rompió de un martillazo las antiguas tradiciones de los indígenas, que, sin embargo, se mantuvieron cerca de sus tradiciones y de la naturaleza, aunque en el proceso perdieron el control sobre los recursos naturales, la tierra, los ríos y los bosques, y chocaron con un marco de justicia, ética y espiritualidad radicalmente distinto (Bragg, 2003). Para los indígenas, invariablemente, hay dos momentos que marcan su

⁵ Nepia Mahuika, “An outsider’s Guide to Public Oral History in New Zealand”, *The New Zealand Journal of Public History* 5.1 (2017): 11

aparición: uno que se remonta a un tiempo mitológico consagrado en su memoria colectiva y expresado en la "historia de origen" de su comunidad, y el otro que está sincronizado con un Colón o un Vasco da Gama que pisan la tierra que una vez fue su dominio.⁶

En la India independiente, como parte del proyecto nacionalista, se llegó a considerar que las tradiciones orales constituían un rico patrimonio cultural que había que preservar, lo que a su vez condujo a una "folclorización" de la cultura. A diferencia de lo que ocurrió en el contexto africano, las tradiciones orales rara vez se consideraron recursos para la comprensión histórica. Muy recientemente, los historiadores han recurrido a las tradiciones orales, utilizándose como recursos junto a fuentes textuales y de archivo, para comprender cómo la figura de un santo sufi del siglo XI, aunque de historicidad discutida, mantiene un inmenso poder sobre la memoria popular en todas las comunidades hindúes y musulmanas.⁷ La región a la que mira Amin es rica en tradiciones orales sobre otros eventos históricos alusivos a un pasado relativamente reciente. Por otro lado, el escritor, Amritlal Nagar escribió, *Gadar ke Phool* traducido como *Reuniendo las Cenizas* –una colección de canciones populares, poemas y recuerdos sobre la rebelión de 1857, denominada por los colonizadores británicos "Motín de los Sepoy de 1857" y por los nacionalistas indios "Primera Guerra de Independencia de la India". Nagar escribió este libro cien años después de la rebelión. Recopiló canciones populares que recordaban cómo la batalla se extendió por las zonas rurales del norte de la India. He aquí un ejemplo de Dariyabad, una canción incompleta que se recuerda tenuemente cien años después:

El rajá de Chahlari habló con sus hombres,
Atacaremos sus cañones que nos apuntan, dijo.
Pasaremos a cuchillo a sus artilleros y nos apoderaremos de los cañones,
Y luego mataremos a los firangees (hombres blancos) (para) los buitres.
Estos firangees de Londres que dirigen las fuerzas de la Compañía,
ablandaremos el suelo con su sangre⁸.

La colección de canciones y poemas de Amritlal Nagar sobre la rebelión de 1857 va acompañada de sus observaciones sobre las respuestas de los aldeanos que mantuvieron vivas estas canciones y poemas. En ambos ejemplos, el reciente libro de Amin, que él denomina "trabajo de campo histórico" y no historia oral, y la obra anterior de Nagar, en la que la tradición oral se considera un recurso para comprender el pasado, la oralidad alimenta la memoria de los acontecimientos pasados.

⁶ G.N. Devy, "Introduction", in *Orality and Language*, eds. G.N. Devy and Geoffrey V. Davis (London: Routledge, 2021), 3.

⁷ Shahid Amin, *Conquest and Community: The Afterlife of a Warrior Saint Ghazi Miyan* (Hyderabad, Orient Blackswan), 2015.

⁸ Traducido del inglés por David Beorlegui. Amritlal Nagar, "A song from Dariyabad" in Hindi, *Ghadar ka Phool*, in English, *Gathering the Ashes*, translated Mrinal Pande (Delhi: Harper Collins, 2014), 'Dariyabad'.

El libro de Rustom Bharucha, *Rajasthan, An Oral History: Conversations with Komal Kothari* (2003), por su parte, se centra en la oralidad y la historia oral para analizar el sentido del lugar que expresan las tradiciones orales. A través de largas entrevistas de historia oral con la etnomusicóloga Komal Kothari, Bharucha despliega múltiples capas de culturas regionales, nacionales y globales incrustadas en las comunidades musicales, las pautas agrícolas y de préstamo de dinero, las complejas relaciones entre instrumentos musicales y cultivos y las epopeyas orales y la vida cotidiana.

Las genealogías familiares se conservan mediante la unión de la oralidad y la memoria en músicos como los Langas y los Manganiyars. En palabras de Komal Kothari:

De hecho, el registro genealógico de los Langas y los Manganiyars, que es totalmente oral, suele considerarse definitivo. A la hora de tomar decisiones controvertidas sobre si un matrimonio entre dos subcastas puede o no celebrarse, en última instancia se recurre a sus fuentes.⁹

La relación entre oralidad y memoria es algo arraigado en la naturaleza de las narraciones orales en la India. El poeta y erudito A.K. Ramanujam nos recuerda en su ensayo “¿Existe una forma india de pensar?” la importancia de las estructuras narrativas y la profunda relación que guardan con el tiempo. Porque ciertas unidades de tiempo engendran ciertos tipos de males, la política y la religión.

Una historia se cuenta sobre dos hombres yendo al Yudhistira [el hijo mayor del Rey Pandu del *Mahabharata*] con un caso. Uno había comprado la tierra del otro, y poco después encontró un filón de oro en ella. El quería retornarlo al propietario original de la tierra, que estaba discutiendo que realmente perteneciera al hombre que ahora lo había comprado. Tuvieron que acudir a Yudhistira para que resolviera su virtuoso litigio. En ese momento, Yudisthira tuvo que ausentarse por un tiempo. Cuando regresó, los dos hombres estaban discutiendo furiosamente, ¡pero esta vez cada uno reclamaba el tesoro para sí! Yudhistira se dio cuenta enseguida de que la era había cambiado, y había comenzado el Kali-yuga. (era de la discordia)¹⁰

Por tanto, “las horas, meses, estaciones, años y eones tienen sus propias propiedades y contextos”.¹¹ Esto es algo que marca la mayoría de las narraciones que circulan oralmente.

Hay otras formas de oralidad que circulan entre espacios similares que tienen una procedencia más reciente. El *adda* es una de ellas. Aunque es similar a los encuentros rurales bajo los árboles [katte] or *Chandi mandap* [el patio del templo], el *adda* en los rincones callejeros, tiendas de té y cafeterías es un fenómeno urbano y, tal y como lo describe Manas Ray, “una práctica cultural

⁹ Rustom Bharucha, *Rajasthan: An Oral History – Conversations with Komal Kothari* (New Delhi: Penguin Books India, 2003), p.29.

¹⁰ A.K. Ramanujam, “Is there an Indian Way of Thinking?”, in *The Collected Essays of A.K. Ramanujam*, ed. Vinay Dharwadkar (New Delhi: Oxford University Press, 1999), 45.

¹¹ *Ibid*, 45.

recurrente con su propio estilo de lenguaje, patrones específicos de comportamiento y una arraigada historia.”¹²

Todas estas formas de oralidad informaron las sesiones de narración de Abanindranath Tagore entre 1937-1938. Abanindranath [1871-1951], artista y escritor, era sobrino de Rabindranath Tagore [1861-1941]. Rani Chanda, artista y escritora se formó en Santiniketan. Estaba casada con Anil Chanda, secretario de Tagore y muy cercano a Tagore y a la familia Tagore. En 1937, cuando Rabindranath Tagore se encontraba mal, Rani Chanda le acompañó desde Santiniketan a Calcuta junto con otras personas. Abanindranath pasaba a menudo por allí e intentaba animar al poeta con historias sobre su infancia y sus años de crecimiento en Jorasanko, Calcuta. Rani Chanda, que estaba presente, tomaba notas meticulosas. Cuando Tagore le pedía que escribiera algo, le enseñaba sus notas de las historias de Abanindranath. La reacción de Tagore fue: “Están maravillosamente escritas. Es como si oyera hablar a Aban. Hay una corriente de palabras que fluyen, no hay necesidad de editarlas, déjalas ser/estar (to be)”.¹³

Rabindranath temía que Abanindranath nunca se sentara a escribir estas historias. Así que, a petición de Rabindranath, Rani Chanda regresó a Calcuta el verano siguiente para recoger más historias. Estas historias conmovieron profundamente a Tagore:

Qué hermoso es que Aban haya revivido a la persona que yo era en aquella época. Todo el mundo piensa que yo era *babu* [un hombre culto], rico, con mucho ocio. Pero tuve que luchar y estos escritos muestran claramente esa lucha... Me asombro cuando pienso en lo intrépido y temerario que era, hacía aquello en lo que creía, ¡no sentía miedo en absoluto! Aban lo ha plasmado todo a través de tantas imágenes asombrosas - ha capturado los tiempos - y su *Rabi kaka* flota a través de esos tiempos... Es como si hubiera regresado a esa época y pudiera verme allí. Allí es donde me sentí realizado. Hoy en día, la gente no me conoce, me ven a través de diferentes fragmentos. Entonces estaba vivo. Ahora la gente me ve como alguien que es casi un cadáver, listo para ser incinerado.¹⁴

Rani Chanda fue coautora de otro libro con Abanindranath Tagore sobre sus años de crecimiento, *Jorasankor dhare* fue publicado en 1943. Aquí es donde Abanindranath se refiere a ella como “Guardianes de la memoria” – *srutidhari*. Permítanme elaborar un poco más el uso específico de la palabra.

La literatura tradicional en India es referida como *sruti* y *smriti*. *Sruti* en Sánscrito significa "lo que es escuchado" y en lo que llamamos Hinduismo, el *sruti* refiere al cuerpo de literatura más reverenciado, considerado un producto de la revelación divina: los cuatro Vedas — Rigveda, Yajurveda, Samaveda, y Atharvaveda, y tratados rituales como los Brahmanas (tratados de rituales), los Aranyakas (“Libros del Bosque”), y los Upanishads (elaboraciones filosóficas de los Vedas que forman la base de mucha de la literatura Hindú posterior.

¹² Manas Ray, “Adda” in *Keyword for India: A Conceptual Lexicon for the 21st Century*, eds. Rukmini Bhaya Nair and Peter Ronald deSouza (London: Bloomsbury Academic, 2020), 299-300.

¹³ Rani Chanda, “Preface”, en Bengali, *Gharoa*, Abanindranath Tagore and Rani Chanda (Calcutta: Visvabharati Grathan Bibhagh, 2008), 8. Traducción propia.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

Por otro lado, *Smriti* (literalmente, "recuerdo" en sánscrito) se refiere a la clase de literatura sagrada hindú basada en la memoria humana. A diferencia de los Vedas, suelen ser recopilaciones de antiguos mitos, leyendas e historia, como los *Puranas* y las dos grandes epopeyas de la India, el *Ramayana* y el *Mahabharata*. Este último contiene probablemente el texto más influyente del hinduismo, el *Bhagvadgita*.

Es en este contexto en el que el apodo de Abanindranath para Rani Chanda, *srutidhari*, adquiere importancia. Se trata de una palabra que combina los sonidos y significados de otras dos palabras: *sruti*, "lo que se escucha", y *dhari*, "la que sostiene" (femenino). Por lo general, oímos hablar del narrador o *sutradhar*, que combina *sutra*, "hilo", y *dhar*, "el que sostiene" (masculino), el hilo de la narración, por así decirlo. El término utilizado por Abanindranath no se refiere al *smriti*, sino que evoca el *sruti*. Se refiere a Rani Chanda como *srutidhari*, la contrapartida femenina de *srutidhar*, que describe a quien retiene en la memoria lo que escucha.

Abanindranath recogía la tradición de la reminiscencia oral, lo que se escucha y luego se escribe. Pero fue específico: Rani Chanda era la *srutidhari*. No era la taquígrafa que tomaba un dictado. Su capacidad para iniciar y mantener el diálogo sobre el pasado hizo que su papel fuera importante. Fue colaboradora y coautora de las memorias de Abanindranath.

El *srutidhar* pertenece a una tradición más antigua y ahora voy a explorar una reflexión interpretativa sobre el pasado a partir de una de las muchas entrevistas que hice a un guardián tradicional de la memoria: Ranjit Bahar Chitrakar, un pintor tradicional de pergaminos de Bengala. Llevo casi dos décadas hablando con Ranjit y su familia. Ranjit, un *pat-chitrakar* tradicional o pintor de pergaminos, solía cantar las historias de los Puranas, historias sobre dioses y diosas y hombres y mujeres legendarios. En el siglo XX, los pintores de pergaminos como Ranjit se han dedicado a pintar y cantar sobre acontecimientos contemporáneos: el 11-S [2001] y el tsunami [2004]. Cuando Covid nos dejó paralizados con el primer Bloqueo en marzo de 2020, fue Ranjit quien me llamó para preguntarme cómo estaba. Y cuando por fin pude viajar a Calcuta en noviembre de 2020, me visitó para cantarme su pergamino de Covid o, como él lo llamaba, la "Corona *pat*". No solo Ranjit, sus dos hijos han pintado el pergamino, dándole su propia interpretación.



Caption: Ranjit Bahar Chitrakar sings the *Corona Pat*, November 2020

La canción de Ranjit pide a la gente que tome conciencia del virus que se originó en China y se extendió por todo el mundo. El contenido de su relato tiene un alcance global: Estados Unidos, Italia e India, donde cientos de miles de personas estaban muriendo entonces. Menciona todas las medidas que el gobierno local había tomado para garantizar que los pobres tuvieran raciones gratuitas durante el bloqueo. La canción termina con una nota positiva hablando de los que se recuperaron. Desconcertada por la narración, que en cierto modo no concuerda con la época en la que en India aún nos estábamos recuperando de la conmoción de la primera oleada sin vacunas a la vista, le pregunté sobre su comprensión de la enfermedad durante la entrevista que mantuve con él. La respuesta de Ranjit se centró en la diferencia entre las ciudades y los pueblos y en las ventajas de un paisaje no industrializado:

“No he visto a ninguna persona con Covid. Esta enfermedad no comenzó en nuestros pueblos. La enfermedad estaba allí en las ciudades

No sé si es correcto pensar así. Los pueblos son verdes, con árboles y abiertos. En las ciudades no hay árboles, sino edificios de cemento y carreteras asfaltadas. Siento que el aire que toca nuestros cuerpos en los pueblos no toca a la gente en las ciudades. Supongo que por eso ha atacado más a la ciudad. La brisa verde es diferente, es mejor.

Escuchamos que teníamos que protegernos nosotros mismos utilizando máscaras – nos enteramos por los periódicos y por la TV.¹⁵

Las catástrofes son algunos de los muchos temas contemporáneos que han abordado estos pintores de pergaminos. Pero en sus pergaminos que representan el 11-S o el tsunami de 2004 en la India, que mató a más de 26.000 personas en distintas partes del país, la muerte y la agonía se tratan directamente. En el caso del 11-S, los *patachitrakars* no sólo distinguieron a los muertos de los vivos pintando figuras con los ojos cerrados, sino que también pintaron brazos y piernas sin cuerpo que caían de los edificios. En cambio, los *patachitrakars* simbolizaban el tsunami como un demonio que surge del mar y se lleva animales, personas y barcos: los muertos flotan boca abajo con los ojos cerrados. Me llama la atención la narración de Ranjit, que habla de instrucciones para ponerse a salvo e incluso muestra a gente recuperándose de Covid. La muerte no se menciona en absoluto, de hecho, brilla por su ausencia.

IC: En tus anteriores *pats* sobre el Tsunami, 9/11 o el SIDA – muestras gente falleciendo, pero no aquí ¿Por qué es eso?

RC: Yo no muestro los detalles aquí – porque la gente se sentirá mal cuando las personas murieron de Covid – y nadie puede verles de nuevo. Eso es tan triste. Si yo muero, mis hijos no serán capaces de verme o incluso de ir al hospital. Si – la familia no tendrá permiso para ver y no sabemos donde llevarán a la persona que ha fallecido. Eso no lo he mencionado – eso es demasiado triste. Otros han hablado sobre ello. Yo no. A mí, no me gusta. No necesito decir eso.¹⁶

Me sorprende la explicación de Ranjit, que incluye la prohibición de la proximidad y, por tanto, afecta a los rituales de duelo por los muertos; donde un último adiós se hace imposible por las normas vigentes para evitar el contagio mediante la aplicación de una versión modificada (puesta en vigor en 2020) de la Ley de Enfermedades Epidémicas de 1897. Ranjit explica por qué formaba parte de su responsabilidad como artista de su época ser consciente de su público:

RC: Creo que la gente se sentirá peor si ven un dibujo de los muertos. Lo han oído, pero ver los números en un dibujo... ¡Sería terrible! Tendrán que creer lo que oyen. Verlo con sus propios ojos - ¡sería un pecado!

IC: ¿Es como una guerra?

RC: Sí. Pero en una guerra luchan y mueren. Eso es una cosa. También decimos que la tormenta se los llevó. Esto es como una tormenta. No hay advertencia - es una tormenta repentina. Tormenta de Corona - no sabemos de dónde vendrá, a dónde nos llevará.

Ahora termino mi historia con la gente recuperándose y volviendo a casa. Una vez que llegue la “inyección” empezaré con eso y escribiré sobre cómo ocurrieron las cosas. Eso es lo que pienso.

¹⁵ Entrevista con Ranjit Bahar Chitrakar by Indira Chowdhury, 19 November 2020.

¹⁶ *Ibid.*

No sabemos cómo funcionará esto. Es incierto - mi mente está dividida. ¿Y si contraigo otra enfermedad? ¿Quién sabe?¹⁷

Además de la incertidumbre que sentía sobre la eficacia y los riesgos asociados a la vacuna. Nuestra entrevista tuvo lugar en noviembre de 2020. Las primeras vacunas se pusieron en marcha en diciembre de ese año y en la India, solo en enero de 2021. En este punto, Ranjit habló de otras formas en las que la enfermedad afectaba a las personas. El uso obligatorio de mascarillas para evitar la propagación del Covid-19 tenía otras implicaciones culturales y morales, ya que fomentaba el disimulo y también intentaba silenciar a la gente:

R.C: Verás, no podrás llevar el nombre de Dios en una máscara. Llevarás una máscara - y podrás robar o asesinar o hacer cosas malas mientras estés enmascarado.

No importa cuántos millones de rupias robes al público, ¡simplemente ponte una máscara y cúbrete la cara! Nadie lo sabrá. Se pueden ocultar muchas cosas. Tal yuga [tiempo] ha llegado/tiempo - ¡te ha cerrado la boca!¹⁸

Sin haber tenido la experiencia de ver a un paciente de Covid, Ranjit habló, no obstante, del tipo de trauma psicológico que la introducción de normas para evitar la propagación del virus había causado a la gente. Profundizando en la memoria antigua, por así decirlo, Ranjit evocó la dimensión temporal más amplia de la que se habla en las epopeyas indias: las vueltas del tiempo a través de los eones, los yugas en los que cada uno tiene un avatar específico, una forma concreta que adoptan los dioses para descender a la tierra y dar lecciones a la humanidad:

RC: “Los *shashtras* hablan sobre *dhwansho* – destrucción – a la que se sucede cada *yuga* – deja su marca. Esto es el *kali-yuga* .”

IC: Es el corona el avatar de *Kalki*?

RC: “Es el comienzo [del *kali yuga*]. Hay cuatro etapas de Kali. Mira, la gente no tendrá suficiente para comer. Serán más pequeños en estatura. Habrá demasiada religión [*dharmer bhaara*]. Más educación.

Nuestros antepasados no fueron escolarizados, así que creo que escolarizaré a mis hijos. La gente lo alabará. ¿Pero si se beneficiará de ello? No lo sé, antes la gente respetaba a sus antepasados. Antes la gente respetaba a sus antepasados, ahora no. La parte mala de demasiado *dharma* [religión o edictos morales] y demasiada escolarización. Pero tal como sembramos, así cosechamos. Todo esto estaba en mi mente cuando compuse la canción.¹⁹

Como historiadores orales, ¿qué podemos aprender de los guardianes de la memoria? Ranjit, como todos los guardianes de la memoria, renegocia con el pasado, y este proceso está inevitablemente enredado en el presente. Para Ranjit, se trata de lecciones del mundo Puránico, el mundo de los antiguos relatos épicos. Como guardián de la memoria, Ranjit se ve obligado a

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

adentrarse en capas de antiguos paisajes temporales que sólo están a su alcance a través de la mitología.

La historia oral en las culturas de la oralidad implica algo más que la entrevista. Exige comprender la dinámica entrelazada de tres mundos: el mundo de las narraciones con diferentes paisajes temporales, los depósitos de la memoria y el mundo de la visualidad. Los historiadores orales pueden aprender a comprender y habitar estos otros mundos mientras buscan diálogos sobre el pasado más contemporáneo.

Concluyo con una imagen de árboles entrelazados del arte Gond, otra forma de arte tradicional de la India central. Los dos artistas Gond, Dwarka Paraste y Venkat Shyam, representan árboles que crecen unos dentro de otros y unos alrededor de otros, como entidades entrelazadas. Utilizo estas imágenes como metáforas de lo que hemos aprendido de los guardianes tradicionales de la memoria. Porque, al igual que la vida oculta de los árboles, que se comunican, comparten nutrientes y crean un ecosistema de apoyo a su alrededor, los tres mundos de los guardianes tradicionales de la memoria, en los que las narraciones, el tiempo y la memoria coexisten y se sostienen mutuamente, son mundos en los que debemos habitar y en los que debemos vivir. Son mundos en los que tenemos que habitar y de los que tenemos que aprender si queremos profundizar en nuestra práctica como historiadores orales y localizar la genealogía de nuestra práctica dentro de las culturas de la oralidad en Asia.

Trabajos citados:

Amin, Shahid. *Conquest and Community: The Afterlife of a Warrior Saint Ghazi Miyan*, Hyderabad: Orient Blackswan, 2015.

Bharucha, Rustam. *Rajasthan: An Oral History – Conversations with Komal Kothari*, New Delhi: Penguin Books India, 2003: p.29.

Chanda, Rani. “Preface”, in Abanindranath Tagore and Rani Chanda, *Gharoa*, Calcutta: Visvabharati Grathan Bibhag, 2008, p. 8. Translation mine.

Devy, G.N. and Davis, Geoffrey V. eds., “Introduction”, *Orality and Language*. London: Routledge, 2021.

Mahuika, Nepia. “An outsider’s Guide to Public Oral History in New Zealand, *The New Zealand Journal of Public History* (2017): 3-18.

Nagar, Amritlal. “A song from Dariyabad” in *Ghadar ka Phool*, in English, *Gathering the Ashes*, Translated by Mrinal Pande, Delhi: Harper Collins, 2014.

Ramanujam, A.K. “Is there an Indian Way of Thinking?”, in Vinay Dharwadkar ed., *The Collected Essays of A.K. Ramanujam*, New Delhi: Oxford University Press, 1999.

Ray, Manas. “Adda” in Nair, Rukmini Bhaya and deSouza, Peter Ronald. eds., *Keyword for India: A Conceptual Lexicon for the 21st Century*, London: Bloomsbury Academic, 2020.